

**Andrzej Dudek**

Uniwersytet Jagielloński (Kraków)  
Jagiellonian University (Cracow)

## **Sztuka jako probierz stanu kultury w refleksji Władimira Weidlego**

### **Art as an Indicator of the Cultural Condition in the Work of Vladimir Veidle**

#### **Abstract**

The work of Vladimir Veidle, an outstanding art historian, columnist, a representative of “the first wave” of Russian emigration, indicates reflections on the evolution of art and the crises of various forms of creative work in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The Russian thinker noticed the phenomenon of the death of art which manifested in fading of the artistic style. The work of art ceases to convey a coherent spiritual message and becomes a formalist, intellectual game of artistic devices. Another important aspect of the death of art is the disintegration of the once comprehensive image of the man in art as well as the solipsistic attitude of the artist. The analysis has shown that according to Veidle, the phenomena he took into account reflect the anthropological crisis of the contemporary world due to the secularization of culture.

**Keywords:** Vladimir Veidle, art, religion, style, fiction

**Słowa kluczowe:** Władimir Weidle, sztuka, religia, styl, fikcja

Władimir Weidle (ur. 1895 w Petersburgu, zm. w 1979 w Paryżu) to wybitny znawca i historyk sztuki, myśliciel, filozof kultury i krytyk literacki. Pochodził z rodziny zruszczonych Niemców. Na Uniwersytecie Petersburskim ukończył studia w zakresie historii i historii sztuki. W tej ostatniej dyscyplinie zaczął swoją działalność jako nauczyciel akademicki w Petersburgu, Permie i Tomsku [por. Толмачев 2014]. W 1924 roku wyemigrował, osiadł w Paryżu, gdzie od 1925 roku kontynuował aktywność akademicką jako wykładowca Prawosławnego Instytutu Teologicznego św. Sergiusza [Позова 2015: 37]. W latach 50.–70. XX wieku wykładał historię sztuki i estetykę w Niemczech,

w Belgii i w USA [Доронченков 2002: 430]. Był również aktywnym uczestnikiem życia intelektualnego pierwszej fali emigracji rosyjskiej. Swoje rozprawy o historii sztuki, rozważania filozoficzne i eseje krytyczno-literackie publikował w czasopismach emigracyjnych: „Poslednije nowosti” («Последние новости»), „Wozroźdzenie” («Возрождение»), „Sowriemiennye zapiski” («Современные записки»), „Okna” («Окна»), „Czista” («Числа»), „Wstriezi” («Встречи»), „Nowyj żurnal” («Новый журнал»), „Mosty” («Мосты»), „Kontinent” («Континент»), „Wiestnik RSChD” («Вестник РСХД») [Толмачев 2001: 415], a monografie – zarówno w działających na wychodźstwie wydawnictwach rosyjskich, jak i w nierosyjskich domach wydawniczych, które już za życia autora ogłosiły drukiem kilka jego prac w języku angielskim, francuskim i włoskim. Wśród różnych form jego aktywności twórczej wspomnieć należy także o pełnieniu od 1946 roku funkcji redaktora Radia „Swoboda”.

W bogatym dorobku naukowym i filozoficznym Weidlego ważną rolę odegrały studia podejmujące problemy estetyki, ewolucji różnych form sztuki, jej związków z religią i antropologicznych aspektów [por. Ермишин]: *Problem sztuki chrześcijańskiej* (*Проблема христианского искусства*, 1933), *Umieranie sztuki* (*Умираие искусства*, 1937), *Baptism of art* (1950), *Sztuka jako język religii* (*Искусство как язык религии*, 1958), *Listy o ikonie* (*Письма об иконе*, 1959), *Weneckie mozaiki* (*Венецианские мозаики*, 1956), *Ikonopisarstwo bizantyjskie i ruskie* (*Византийская и русская иконопись*, 1962), *Obraz człowieka w sztuce hiszpańskiej. O podstawach religijnych hiszpańskiej twórczości artystycznej* (*Образ человека в испанском искусстве. О религиозной основе испанского художественного творчества*, 1957), *Embriologia poezji* (*Эмбриология поэзии*, 1980). Interesowały go zarówno dawna sztuka rosyjska (a w szczególności ikona), jak i różne dziedziny sztuki zachodniej w procesie ich ewolucji, naznaczonej wzajemnym oddziaływaniem wielu form twórczości, które stawały się wyrazem immanentnie ustanowionego stylu i kanonu oraz estetyczno-ideowym odzwierciedleniem swoistego dla tamtego okresu systemu wzorów kulturowych i urzeczywistnianej przez kulturę hierarchii aksjologicznej. Swoje prace, z reguły, publikował najpierw w formie artykułów, które potem wchodziły w skład kolejnych tomów, połączonych widocznym, wspólnym dla nich przesłaniem badacza, zaniepokojonego stanem sztuki współczesnej, jak również podobnym sposobem myślenia – związku sztuki, religii, kultury i wizji człowieka.

Formułując syntetyczne ujęcia charakterystycznych dla danej epoki i regionu form artystycznych w ich związku z urzeczywistnianą w kulturze wizją człowieka [Позова 2015: 39], Władimir Weidle traktował sztukę jako precyzyjny i czuły wskaźnik stanu kultury, wcześniej reagujący na dziejące się,

ukryte jeszcze, procesy, zwłaszcza charakterystyczne dla przybierających na sile i, z biegiem czasu, stające się coraz bardziej widoczne zjawiska kryzysowe.

Kluczowym pojęciem dla diagnoz stanu sztuki, całej kultury, a w ślad za tym, kondycji człowieka i życia społecznego, jest styl. To zjawisko ponadindywidualne i irracjonalne: nie można go ani wymyślić, ani wybrać z zestawu gotowych propozycji, ani odtworzyć, ani zadekretować; to także zewnętrzny wyraz soborowego charakteru twórczości. W stylu nieświadomie przejawiają się immanentna jedność i współbrzmienie dusz – dostrzegane w przeszłości. Jak zauważa Weidle, wyraża on duchową integralność, widoczną w minionych epokach, ale nie ogranicza wolności tworzenia [Бейдле 2001: 24]. Transponując frazę Juliusza Słowackiego, moglibyśmy powiedzieć, że, zdaniem Weidlego, w organicznych epokach styl był „taktem, nie wędzidłem” [Słowacki 1993: 329]. To zarówno rodzaj predestynacji (skłonności nienarzuconej, lecz rodzącej się samoistnie w świadomości uczestników zbiorowości) do swoistego dla danej epoki sposobu kształtowania materiału, jak i pewnej, również nieświadomej, ale podzielanej przez wszystkich twórców predylekcji twórczej. W odniesieniu do dzieła artystycznego Weidle określa styl jako przedustanowioną, niewykoncypowaną jedność treści i formy, stanowiącą gwarancję artystycznej integralności dzieła: „[...] он – лишь внешнее обнаружение внутренней согласованности душ, сверхразумного, духовного их единства” [Бейдле 2001: 42]. Niedostatek w tym aspekcie prowadzi do przekształcenia się „formy w formułę, a treści – w martwy materiał” [Бейдле 2001: 43; tłum. – A. D.]. Dzieło sztuki, w przekonaniu rosyjskiego myśliciela, stanowi organiczną całość [Бычков 2007: 429].

Style podlegają ewolucji, zanikają, a każdy element stylu może ulec degeneracji, przejawiającej się w racjonalnym i formalistycznym<sup>1</sup> traktowaniu go jak mechanicznego instrumentu, chwytu, aplikowanego z rozmysłem, by uzyskać pożądany efekt [Бейдле 2001: 37]. Zanik poczucia duchowej integralności zbiorowości, postępująca alienacja uczestników wspólnoty (w tym także – artyści) prowadzą do wygasania stylu, co, z kolei, jest oznaką umiierania sztuki. Umieranie stylu: „высшего, надличного и тем не менее свободного единства художественных форм” [Бейдле 1934: 206] w najnowszej historii sztuki uwidoczniło się najpierw w sztukach przestrzennych, tj. w architekturze, rzeźbie i malarstwie. Filozof stwierdza, że z powodu bezstylowości jako pierwsza umarła architektura. Już w latach 30. XIX wieku [Бейдле

---

<sup>1</sup> Weidle bardzo krytycznie odnosił się do działalności „ОПОJAZ-u” i propagowanej przez niego metody formalnej w literaturoznawstwie. Nie krył także niechęci do rozpowszechnionej w latach 70. kulturowej mody na strukturalizm w humanistyce [Доронченков 2002: 433–434].

1934: 206] przestała być sztuką, stała się techniką [Бейдле 1933: 12], a początek tego kryzysowego procesu sięga schyłku XVIII wieku [Бейдле 1933: 11].

Zanik stylu powoduje kilka możliwych typów reakcji widocznych w praktykach twórców i obieranych przez nich metodach artystycznych, przynosząc za każdym razem negatywne skutki dostrzegane w przestrzeni publicznej. Konsekwencjami śmierci stylu i doświadczenia bezstylowości są takie zjawiska, jak chaos i kakofonia wartości artystycznych, krzycząca pstrokaczna form nieskorelowanych z treściami, eklektyzm, brak poczucia więzi ze wspólną tradycją oraz zjawisko stylizacji. Widoczne w XIX wieku próby wznoszenia budynków przypominających styl romański, gotycki, renesansowy, barokowy czy klasycystyczny to oderwane od tradycji przykłady stylizacji [Бейдле 1933: 11], która istotowo różni się do stylu:

Стилизация тем и отличается от стиля, что применяет рассудочно выделенные из стилистического единства формы для восстановления этого единства таким же рассудочным путем [Бейдле 2001: 51].

Jedną z konsekwencji zanikania stylu jest nasilanie się egotycznych, indywidualistycznych postaw wśród artystów. Nie znajdując tradycji wspólnej dla wszystkich, wybierają tę odpowiadającą tylko im. Woluntaryzm artysty, skłonność do samowolnego wybierania mistrzów i tradycji, grozi, według filozofa, zdominowaniem metody twórczej przez wyrozumowane naśladownictwo lub koncentrowanie się na podpatrywaniu technicznych rozwiązań i chwytów [Бейдле 1934: 207], które kiedyś, w innym kontekście, „sprawdziły się”. Znakiem nowych czasów jest pęd artysty ku oryginalności za wszelką cenę („оригинальничанье”), dążenie, aby wyróżnić się na tle innych, „wymyślając” siebie jako twórcę<sup>2</sup> [Бейдле 1934: 207]. Na skutek przyjęcia takiej orientacji twórczej artysta w nowej rzeczywistości społecznej doświadcza alienacji i braku zrozumienia przez potencjalnych odbiorców [Бейдле 1934: 207]. Cechą charakterystyczną nowej sztuki w warunkach zanikania stylu jest solipsyzm artysty, który swoje „ja” traktuje jako jedyny punkt odniesienia. Weidle pisze: „Творческая личность в безмерном одиночестве своем все глубже замыкается в себя, все больше отрешается от творчества” [Бейдле 2001: 38].

W architekturze pierwszego 30-lecia XX wieku nadzieje na zahamowanie rozkładu stylu budziła orientacja funkcjonalistyczna reprezentowana przez

---

<sup>2</sup> Karol Estreicher podobnie diagnozuje rozwój sztuki w XX wieku:

W ciągu dwudziestego wieku artyści nie stworzyli żadnego stylu, charakterystycznego przynajmniej dla jednego pokolenia [...]. Wystąpiła odkrywczość, zaskoczenie przez wybór [Estreicher 1982: 525].

projekty Le Corbusiera (Charles-Édouard Jeanneret-Gris). Ascetyczna idea domu jako funkcjonalnej „maszyny do mieszkania” likwidowała niebezpieczeństwo stania się pseudosztuką, choć otwierała nowy rozdział w historii, również znamionujący degradację tradycyjnie pojmowanej sztuki przez dominację urzeczywistnianych w dziełach wartości utylitarnych. W nowej sytuacji przyjemność i pożytek stały się najważniejszymi oczekiwaniami wobec dzieła, zwłaszcza architektonicznego. Choć „maszyna do mieszkania” może być piękna, to jej piękno jest tego rodzaju, „jak piękno każdej innej maszyny” [zob. Le Corbusier 2012: 61]<sup>3</sup>. Piękno jednak nie wyczerpuje definicji sztuki: „красота еще не искусство, а лишь привходящий в нее элемент” [Бейдле 1934: 208]. W nowej XX-wiecznej architekturze widać, co prawda, utraconą w XIX wieku wartość jednolitości i spójności form, które nie są jednak rezultatem duchowo jednoczącego stylu, lecz mechanicznej standaryzacji, niemającej ze stylem nic wspólnego. Standard, nawet najbardziej udany, zawsze jest racjonalny, w odróżnieniu od stylu, który zawsze ma charakter duchowy [Бейдле 1934: 208].

Niekorzystne zjawiska związane z zanikaniem stylu uwidaczniają się również w innych dziedzinach, a ich etiologia i symptomy kryzysu przypominają, co do zasady, te zdiagnozowane przez Weidlego w odniesieniu do architektury. Najpóźniej rozkładowi uległa muzyka [Сидорина 2018: 303]. Weidle twierdził, że nowa muzyka doświadcza utraty stylu, stając się wyrozumowaną grą chwytów techniki muzycznej. Skutkiem skupienia się na techniczno-formalnym eksperymentowaniu stał się zanik roli melodii, która do tej pory stanowiła „duszę muzyki” [Бейдле 1933: 12; tłum. – A. D.]. W nowych kompozycjach (np. Claude’a Debussy’ego i Maurice’a Ravela) zamiast melodii, stanowiącej spójną całość, utwór tworzy suma dźwięków. Inne niekorzystne zjawisko to uproszczenie tkanki muzycznej, skutkujące upadkiem gustu i uleganiem szkodliwemu wpływowi kultury masowej [Бейдле 2001: 54; Сидорина 2018: 304].

<sup>3</sup> Hasło „dom – to maszyna do mieszkania”, odzwierciedlając dostrzegany przez Le Corbusiera wpływ techniki na społeczeństwo, wyraża jedną z głównych idei estetyczno-architektonicznych w jego myśli z początku lat 20. XX wieku. Wspomniana myśl pojawiła się m.in. we wstępnym eseju *W stronę architektury*, w pracy o tym samym tytule *Vers une architecture* (Paris 1923): „Dom to maszyna do mieszkania” [zob. Le Corbusier 2012: 61]. Hasło to powtórzono było m.in. w wykładzie Corbusiera na Sorbonie 12.06.1924 roku: *Nowy duch w architekturze*:

Дом имеет двоякое назначение. Прежде всего это машина для жилья [kursywa Corbusiera – A. D.], иными словами, машина, предназначенная оказывать нам эффективную помощь в скорейшем и правильном выполнении работы, машина быстрая, способная удовлетворять наши потребности в комфорте. Кроме того, это место, выгодное для размышлений, и, наконец, красивое место, где нашему уму создается столь необходимый ему покой [Ле Корбюзье 1977: 72].

Pojawienie się na przełomie XIX i XX wieku takich ugrupowań twórczych, jak impresjoniści, kubiści, ekspresjoniści, może sprawiać wrażenie istnienia wspólnoty wizji artystycznych, niemniej jednak owa jedność jest czysto zewnętrzna, powierzchowna, oparta na podzielanym przez innych reprezentantów danego ugrupowania rozumieniu techniki malarskiej i estetyczno-technicznej preferencji dla wybranego zestawu chwytów. Wspomniane kierunki malarskie doświadczają wszystkich bolączek będących udziałem nowej sztuki i wynikających z utraty stylu. Oto impresjonizm w analizach Weidlego widziany jest jako manifestacja subiektywizmu i solipsyzmu:

Если мир – только мое представление, то интересен не мир, а именно это мое представление и еще тот способ, каким я из него делаю искусство [Бейдле 1933: 13].

Z kolei kubistyczna koncentracja na formie wywołuje reakcje ekspresjonistów, chcących odrzucić formę. Myśliciel wskazuje jednak, że rezygnacja z formy to zaprzeczenie istoty sztuki (podobny skutek byłby rezygnacją z treści) [Бейдле 1933: 13]. Rolę malarstwa jako stylowej formy wypowiedzi artystycznej w XX wieku pomniejszyła też fotografia. Okazało się bowiem, że jej możliwości w zakresie bycia reprezentacją rzeczywistości są dużo większe, niż pierwotnie sądzono. Fotografia stała się konkurentką malarstwa, nie jest bowiem tylko prostą kopią i dokumentacją rzeczywistości, ale także w wyniku swoistych dla techniki fotograficznej działań polegających na manipulacji obiektywem, ustawieniem aparatu, kadrowaniem oraz montażem może przekazywać zmodyfikowany obraz świata. Obraz ów, jak sądzi Weidle, to efekt mechanicznych, optyczno-chemicznych działań, pozbawionych jednak tego, co w „niezdegenerowanym” bezstylowości malarstwie jawiło się jako: „творческое сверхрассудочное преображение природы” [Бейдле 1933: 13].

Rzeźba, dzieląc los malarstwa i architektury, straciła zdolność wyrażania sensu i wskazywania na niego w wyniku oderwania od architektoniczno-urbanistycznego kontekstu, niezbędnego do prawidłowego zadziałania hermeneutycznej procedury rozumienia [Бейдле 2001: 51]. Myśliciel twierdzi, iż „rzeźba została oderwana od budynku, a malarstwo od ściany” [Бейдле 1933: 12; tłum. – A. D.]. Ścisły związek między architekturą, rzeźbą i malarstwem znamionował rozwój sztuki do końca XVII wieku. Te dziedziny twórczości, poprzez styl wyrażające kluczową dla sztuki poszczególnych epok religijną inspirację, wzajemnie się „oświeślały”, wzbogacały i dostarczały niezbędnej do transmisji sensu spójnej informacji kontekstowej. Weidle szczególnie wnikliwie analizował ten problem na przykładach sztuki hiszpańskiej [Бейдле 1957: 45 i n.] i staroruskiej [Бейдле 2001a: 174–176].

Muzea, gromadzące obrazy i rzeźby, choć postrzegane są jak „świątynie sztuki”, w wyniku oderwania eksponatów od życiowego, religijnego, naturalnego i społecznego kontekstu stają się świadectwem jej śmierci. Przedstawiona przez Weidlego interpretacja roli muzeów w kulturze przypomina Nietzscheańską (*Narodziny tragedii z ducha muzyki / Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*) diagnozę różnicy między kulturą tragiczną i kulturą aleksandryjską (sokratejską). Rosyjski myśliciel wskazuje, że współczesne muzeum nauczyło nas traktować eksponaty jako nośniki wartości i sensu, otaczać je opieką i swoistym kultem, który jednak zasadza się na wiedzy o tym, co było wartością, a nie na przeżywaniu wartości. Sztuka jako wartość, jak w aleksandryjskim typie kultury (w ujęciu Friedricha Nietzschego) [Nietzsche 1907: 122], stała się martwym eksponatem:

Попадая в музей, художественное произведение становится препаратом, нарочито предназначенным для изучения, «наслаждения», поклонения. Оно превращается в эстетический объект. В музее оно оторвано от своих корней, от той естественной связи, как материальной, так и смысловой, в которую некогда, при своем создании, оно включилось. Статуя сиротствует там без своего неба, своей площади, своей архитектуры; рельеф или фреска тоскует по своей стене; картина ни с чем не соседит, кроме других картин, с которыми ей, быть может, совсем не по душе заводить знакомство. И, что хуже, там алтарный образ лишился алтаря, надгробный памятник разлучен с могилой, и вся та религиозная или пусть только житейская, но всегда живая осмысленность, вне которой ни одно из этих произведений никогда бы не родилось, теперь утрачена ими и, как это уже явствует из нового местопребывания их, объявлена ненужной [Вейдле 2002: 302].

W dziedzinie literatury proces umierania stylu znalazł potwierdzenie w zjawisku zaniku fikcji w prozie i w formalistycznej żonglerce chwytami literackimi w poezji. Fikcja w prozie („вымысел”) to nie samowolny wymysł, zmyślenie, ułuda, fantazja czy konfabulacja. Istotę tego terminu najlepiej oddaje niemieckie słowo *Dichtung*, zwłaszcza w ujęciu, jakie przedstawił Johann Wolfgang Goethe w swoim tekście *Poezja i prawda (Dichtung und Wahrheit)* [Вейдле 2001: 18]. W okresie przed kryzysem fikcja w literaturze była sposobem poznania prawdy [Dudek 2010: 191]. Niezbędność fikcji, traktowanej jako niezawężona przez rozum możliwość przekazu całościowego obrazu człowieka w jego osobowym wymiarze, okazuje się oczywista w konfrontacji z dziełami prozy początku XX wieku, rezygnującymi z poznawczych i artystyczno-formalnych możliwości, jakie dawała fikcja, na rzecz odrzucenia tradycyjnej

formy narracji (Marcel Proust), dominacji formuły analitycznej prezentacji świata przedstawionego i człowieka (James Joyce), zastosowania techniki strumienia wiadomości, predylekcji do montażu, traktowanego jako najważniejszy chwyt literacki, prymatu memuarystyki i dokumentalistyki, mozaikowego sposobu zestawiania fragmentów życia [Вейдле 1933: 13]. Konsekwencją słabnięcia roli fikcji jest dehumanizacja literatury, dokonująca się w wyniku antropologicznej degradacji bohatera literackiego: inaczej niż w klasycznej powieści XIX-wiecznej, w nowej prozie bohater nie jest żywą, całościowo i spójnie skonstruowaną postacią, obdarzoną przez autora przymiotami osobowości i zdolną do samodzielnego funkcjonowania, dokonywania wyborów, które wynikają z życiowej i duchowej logiki, często nieprzewidywalnej dla samego autora: „Толстой ясно сознавал, что его герои живут своей самостоятельной жизнью, над которой он до конца не властен” [Вейдле 1933: 14].

W nowej prozie Weidle dostrzega skłonność autorów do traktowania swoich bohaterów jak mechanizmy lub marionetki [Вейдле 1933: 13]. Człowiek w prozie staje się takim samym „materiałem” do konstruowania chaotycznego obrazu świata, jak każdy inny pozaludzki czynnik. Tę dehumanizacyjną skłonność<sup>4</sup> do urzeczowienia człowieka badacz zauważył też w malarstwie, pisząc, że już impresjoniści dawali do zrozumienia, że nie ma dla nich znaczenia, czy kolorowy odbłask widoczny jest w oku człowieka, czy w ulicznym kanale, a kubiści dokonują materialnej, prowadzącej do abstrakcji uprzedmiotowiającej analizy przedstawianych motywów:

Кубист и подавно не проводит никакого различия между гитарою и гитаристом, разрубает их вместе на том же механическом станке и мастерирует из обоих нужную ему абстракцию [Вейдле 1934: 207–208].

<sup>4</sup> Weidle nadaje inny sens pojęciu dehumanizacji niż Jose Ortega y Gasset, który w tym samym czasie (1925) przedstawił esej *Dehumanizacja sztuki* (*La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*). Hiszpański filozof opisuje zabiegi dehumanizacji sztuki jako pożądane działania, których celem jest unikanie „form mających swe odbicie w życiu”. To celowe utrudnienie percepcji dokonywane przez młodych twórców, aby uchronić sztukę przed deprecjacją, która może się wiązać z powszechną obecnością człowieka masowego w życiu społecznym i jego złudnymi pretensjami do rozumienia sztuki, ugruntowanymi przeświadczeniem o łatwości odbioru realistycznej sztuki XIX wieku. Dehumanizacja sztuki jest więc działaniem na rzecz ochrony zagrożonej buntem mas pozycji elit w kulturze, bez czego niemożliwe wydaje się uniknięcie kryzysu, spowodowanego szerzeniem się kultury masowej. Zdehumanizowana sztuka, według Ortegi y Gasset, nie ma żadnych odniesień do transcendencji [Ortega y Gasset 1980: 279–322]. Dla Weidlego z kolei brak konotacji religijnych i deformacja obrazu człowieka, dostrzegane w sztuce współczesnej, to przesłanki skłaniające do wyciągnięcia diametralnie odmiennych wniosków.



Depersonalizację literatury można zauważyć zwłaszcza w dwóch typach twórczości, a szczególnie w modnych i preferowanych przez wielu pragnących się wyróżnić (por. wspomniane wcześniej „оригинальничанье”) artystów słowa sposobów przedstawiania bohatera literackiego. Z jednej strony to socjologizująca tendencja widoczna w literaturze amerykańskiej (pisarstwo Theodore’a Dreisera oraz Sinclaira Lewisa) i radzieckiej (literatura socrealistyczna), zorientowana na prezentowanie nie żywych osób, lecz typów ludzkich, przez co literatura upodabnia się do nauki, której istotą są procedury analizy i syntezy, a więc uśmiercania tego, co żywe, po to, by zrozumieć. Z tego względu zarówno powieść naturalistyczna, jak i powieść produkcyjna są dalekie od życia [Бейдле 2001: 21]. Drugie dostrzeżone przez Weidlego zjawisko, świadczące o kryzysie prozy, również dotyczy sposobu prezentowania postaci literackich w twórczości artystów, którzy, jak surrealiści, bezkrytycznie ulegli fascynacji freudyzmem, uznając niepoddaną całościowej interpretacji antropologicznej sferę podświadomości za dominantę utworu [Бейдле 2001: 25].

Te zjawiska w prozie pierwszego 30-lecia XX wieku są przez rosyjskiego myśliciela traktowane jako przejawy umierania sztuki widoczne w sferze literatury:

Искусство не есть дело расчленяющего знания, но целостного прозрения и неделимой веры. Ущерб вымысла означает ослабление этой веры и разрушение одной из вечных основ художественного творчества [Бейдле 2001: 18].

Przekonania dotyczące natury ludzkiej, myśli o istocie człowieczeństwa, przeświadczenia o sposobie istnienia człowieka, wyobrażenia o ludzkiej kondycji w czasie, o uznawanej i urzeczywistnianej hierarchii aksjologicznej, koncepcje epistemologiczne, a także wieloaspektowe sądy o idealnych i rzeczywistych relacjach człowieka do Boga, człowieka do człowieka i człowieka do świata decydują o obliczu każdej epoki i stanowią o jej odrębności od innych epok. Literatura i sztuka, jak sądzi Weidle, pozostają w ścisłej zależności od swoistej dla danego okresu wizji człowieka. Rola literatury i sztuki w kulturowym kontekście epoki jest jednak wyjątkowa: to rezultaty twórczości artystycznej jawią się jako nadzwyczaj czułe wskaźniki stanu kultury, dokonujących się w niej przemian w postrzeganiu kondycji człowieka. Procesy zachodzące w całym organizmie kultury, wpływające na stan każdego jej elementu, są bowiem ujawniane w dziełach sztuki, głębiej, wyraziściej, a wielu wypadkach wcześniej niż w innych sferach życia [Бейдле 2001: 24]. Psychoanaliza jako dominujące źródło inspiracji artystycznej i uznana przez nowych pisarzy za oryginalną koncepcję człowieka oraz technika tworzenia obrazów

postaci złożonych z oddzielnych, chwilowych reakcji na instynktowne impulsy to, w przekonaniu rosyjskiego myśliciela, ostatnie stadium dehumanizacji i tryumfu ujęć mechanicznych w sztuce XX wieku<sup>5</sup>:

[...] для психоанализа нет личности, потому что нет выбора и свободы воли, потому что ядро человеческой особи – безличная сила, действующая во всем человеческом роде и даже во всяком живом существе, потому, наконец, что безличен и единственный антагонист этой силы, человеческий рассудок [Бейдле 2001: 27].

Zdaniem Weidlego artystyczne fascynacje freudyzmem prowadzą do skrajnego, mechanicznego determinizmu, widocznego w interpretacjach sfery podświadomości [Бейдле 1933: 14].

Bezkrytyczne przyjęcie inspiracji psychoanalitycznych w twórczości i sięganie przez pisarzy po freudystyczne w swej proveniencji techniki konstruowania postaci w literaturze sprawiły, że zmieniła się sytuacja komunikacyjna zarówno dzieła literackiego, jak i całej nowej sztuki we wszystkich jej przejawach. Ta zamiana nie tylko znamionuje nowe podejście twórcy do postaci, traktowanej jak tworzywo / materiał na równi z przedmiotami, ale także oznacza akceptację przez twórców nowej, częściowej i zdehumanizowanej wizji człowieka, nadającej ton epoce. Relacja między twórcą i odbiorcą sztuki w okresie przed kryzysem była oparta na przekonaniu, że sztuka to transmisja biegnąca duchowym kanałem: „od duszy do duszy” [Бейдле 1934: 207; tłum. – A. D.].

Podobnie jak w wypadku nowego malarstwa, rzeźby i muzyki również twórcy nowej literatury w pędzie do oryginalności doświadczają bólczek alienacji, spowodowanej indywidualistycznym postrzeganiem roli i miejsca artysty w społeczeństwie. Wspomniana orientacja przekłada się na solipsystyczne zamknięcie się we własnym mikroświecie, który staje się najważniejszym punktem odniesienia dla mechanicznie konstruowanej wizji rzeczywistości przedstawionej. Tworzący nową sztukę artysta: „в безмерном одиночестве своем все глубже замыкается в себя, все больше отрешается от творчества” [Бейдле 1934a: 57]. Rozpowszechniający się w nowej, choć już naznaczonej kryzysem, sztuce sposób przekazu zasadza się na preferowaniu komunikatu adresowanego do rozumu i systemu nerwowego odbiorcy. Wszystkie zauważone przez myśliciela zjawiska wskazujące na proces umierania sztuki, zanik stylu, porzucanie fikcji w literaturze, interpretowane są jako konsekwencje braku całościowego, spójnego, podzielanego przez

---

<sup>5</sup> Poświęcony wspomnianym diagnozom podrozdział rozprawy *Umieranie sztuki* (Умирание искусства) nosi tytuł *Mechaniczny bohater* (Механический герой).

wszystkich uczestników kultury i twórczo inspirującego każdą jej sferę obrazu człowieka [Dudek 2010: 190–191]. Dominujące w kulturze współczesnej postawy indywidualistyczne, rozpad więzi wspólnotowych, skłonność do introspekcji, skupianie się na własnym mikroświecie myśli, emocji i nastrojów uniemożliwiają uwzględnienie w działaniach osobowego wymiaru człowieka. Wyrazem i potwierdzeniem osobowej pełni człowieczeństwa nie jest bowiem autokontemplacja, lecz twórczość. Wsobna aktywność, skupianie się „na obnażonym «ja» nie buduje osoby, lecz ją niszczy” [Бейдле 1934a: 57]. Położenie współczesnego artysty, jak sądzi rosyjski myśliciel, przypomina sytuację średniowiecznego mnicha, wyróżniającego się wśród świeckich: jest wyznawcą i męczennikiem. Jednakże przyjęta przez artystę postawa męczennika to uzurpacja, niczym nieuzasadniona pretensja do potwierdzania swojego autorytetu [Бейдле 1934a: 62].

Weidle przestrzega również przed zgubnymi skutkami prób przełamania alienacji artysty i indywidualistycznej hermetyczności nowej sztuki przez narzucenie twórczości dodatkowych, sztucznie uzasadnionych powinności, które miałyby prowadzić do utylitaryzacji twórczości, wprzęgnięcia jej na służbę jakimkolwiek celom pozaartystycznym (w tym: politycznym, moralnym, religijnym). Takie próby oznaczają ostateczne uśmiercenie sztuki. Wolność twórcza jest bowiem koniecznym warunkiem istnienia sztuki żywej.

Zdaniem Weidlego przyczyn umierania sztuki upatrywać należy jednak poza sztuką, w kondycji współczesnej kultury i człowieka jako jej twórcy. Za najważniejszy powód kryzysu kultury i zatarcia osobowego obrazu człowieka filozof uznaje osłabienie pozycji religii we współczesnym świecie, postępujące zeświecczenie społeczeństw, zanik świadomości religijnej i potrzeby definiowania kondycji człowieka w relacji do Stwórcy. W opinii Weidlego religia zawsze inspirowała sztukę, która była jej jedynym językiem. Religia nie stanowi części ani funkcji domeny sztuki; to sztuka potrzebuje religii, gdyż bez niej traci sens [Бейдле 1958: 6–10].

W przekonaniu rosyjskiego autora religia zawsze okazywała się skarbnicą sensów, które za pomocą sztuki wyrażała, ujmując je w stylistyczne formy właściwe dla danej epoki. Styl, którego zanik konstatuje rosyjski myśliciel, od wieków świadczył o związku kultury z religią. Owych ukrytych sensów, wskazanych sztuce przez religię, nie potrafi odczytać i zrozumieć estetyka, traktowana przez Weidlego jako dyscyplina skupiająca się na powierzchownych, abstrakcyjnych spekulacjach, koncentrujących się wokół „doświadczenia formy lub sądów o formie” i z tego względu niesięgających istoty przekazu artystycznego [Бейдле 2002: 302; Бычков 2007: 427].

Dostrzeżone przez Weidlego procesy dziejące się w różnych dziedzinach sztuki, prowadzące do zmiany postrzegania jej współczesnej roli społecznej,

przesłania i duchowej kondycji, są traktowane jako rezultaty i symptomy kryzysu, który obejmuje całą kulturę współczesną:

Не искусство надо обвинять в измене человечеству, а человечество в измене искусству. Не искусство служит человеку, а человек через искусство, на путях искусства, служит божественному началу мироздания. Это свое назначение искусство исполняло всегда, но наступили времена, когда исполнять его стало бесконечно трудно. В мире померкнувшем, остывшем искусство не может оставаться навсегда единственным источником тепла и света; в тепле и свете оно нуждается само. Всеми своими корнями уходит оно в религию, но это совсем не значит, что оно может религию заменить; наоборот, оно гибнет само от длительного отсутствия религиозной одухотворенности, от долгого погружения в рассудочный, неверующий мир [Вейдле 2001: 40].

## Bibliografia

- Corbusier Le: 2012, *W stronę architektury*, przeł. T. Swoboda, Warszawa: Fundacja Centrum Architektury.
- Dudek A.: 2010, *Mysł kulturowo logiczna Władimira Weidlego*, w: *Słowianie Wschodni na emigracji. Literatura – kultura – język*, red. B. Kodzis, M. Giej, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 189–195.
- Estreicher K.: 1982, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa, Kraków: PWN.
- Nietzsche F.: 1907, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa: Nakład Jakóba Mortkowicza.
- Ortega y Gasset J.: 1980, *Dehumanizacja sztuki*, w: J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa: Czytelnik, 279–322.
- Słowacki J.: 1993, *Beniowski*, w: J. Słowacki, *Wiersze i poematy. Wybór*, Warszawa: PIW.
- Бычков В. В.: 2007, *Русская теургическая эстетика*, Москва: Научно-издательский центр «Ладомир».
- Вейдле В. В.: 1933, *Искусство без религии*, «Вестник русского христианского движения», № 3, 11–15.
- Вейдле В. В.: 1934, *Тезисы о судьбе искусства*, «Встречи», № 5, 206–209.
- Вейдле В. В.: 1934а, *Одиночество художника*, «Новый Град», № 8, 52–62.
- Вейдле В. В.: 1957, *Образ человека в испанском искусстве (О религиозной основе испанского художественного творчества)*, «Православная мысль», вып. 11, 45–61.

- Вейдле В. В.: 1958, *Искусство как язык религии*, «Вестник русского христианского движения», № 3, 2–10.
- Вейдле В. В.: 2001, *Умирание искусства*, в: В. В. Вейдле, *Умирание искусства*, Москва: Республика, 7–76.
- Вейдле В. В.: 2001а, *О религиозном корне русского искусства*, в: В. В. Вейдле, *Умирание искусства*, Москва: Республика, 171–176.
- Вейдле В. В.: 2002, *Об иллюзорности эстетики и о жизненной полноте искусства*, в: В. В. Вейдле, *Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства*, сост., коммент. и послесл. И. А. Доронченков, Москва: Языки славянской культуры, 297–316.
- Доронченков И. А.: 2002, *Последняя книга В. Вейдле: поиск собеседника*, в: В. В. Вейдле, *Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства*, сост., коммент. и послесл. И. А. Доронченков, Москва: Языки славянской культуры, 419–455.
- Ермишин О. Т., *Вейдле*, в: *Православная энциклопедия*, <http://www.pravenc.ru/text/150033.html> [доступ: 20.01.2019].
- Корбюзье Ле: 1977, *Новый дух в архитектуре*, пер. В. В. Фрязинова, в: Ле Корбюзье, *Архитектура XX века*, сост. М. В. Толмачев, Москва: Прогресс, 67–94.
- Розова Е. О.: 2015, *Философия искусства В. В. Вейдле*, «Вестник Московского университета», № 1, 36–50.
- Сидорина Т. Ю.: 2018, *Культурные трансформации XX столетия. Кризис культуры в оценке западноевропейских и отечественных мыслителей*, Москва: Проспект.
- Толмачев В. М.: 2001, *Петербургская эстетика*, в: В. В. Вейдле, *Умирание искусства*, Москва: Республика, 412–423.
- Толмачев В. М.: 2014, *Вейдле Владимир Васильевич*, в: *Русская философия. Энциклопедия*, общ. ред. М. А. Маслин, сост. П. П. Апрышко, А. П. Поляков, Москва: Книжный клуб Книгобек, 91–92.